

Alfred Sproede

Pana Vynnyčenko dozvillja 1918-oho roku oder: Die Kunst der Harmlosigkeit (*Panna Mara*)

Nach einer Phase großer Anspannung und kämpferischen Engagements für die ukrainische Autonomie wendet sich Volodymyr Vynnyčenko erneut seinen literarischen Interessen zu und veröffentlicht im Frühjahr 1918 das Theaterstück *Fräulein Mara* [Panna Mara]¹. Hinter ihm liegt die Zeit der von März 1917 bis April 1918 amtierenden Ukrainischen Zentralrada, für die er von Juni 1917 bis Januar 1918 das Generalsekretariat bzw. den Rat der 'Volksminister' leitete (faktisch die erste Regierung der unabhängigen Ukraine); in dieser Funktion war er u.a. für die Gespräche mit der Provisorischen Regierung in Petrograd zuständig. Als nach Abbruch der Verhandlungen die *Bolševiki* im Nordosten sowie polnische Truppen im Westen gegen die Ukraine vorrücken, zieht Vynnyčenko in einem Tagebuch-Eintrag vom 23. Mai 1919 desillusioniert Bilanz:

Я мушу, нарешті, констатувати, що я занадто дорого заплатив за "творимую легенду" нашої державності. [...] – я віддав свої переконання [...], свою незалежність і свободу в жертву цього жорстокого бога. [...] За два роки я не написав нічого, крім дурної п'єски "Панна Мара" і то в вагоні, по дорозі до Петербургу, куди мене послано було "голосуванням" на пониження, на образи, на глум. Найлюбіше моє я віддав тому богові. (Vynnyčenko 1980-2012, I: 352-53)

Endlich muss ich doch konstatieren, dass ich für die "erfundene Legende" unserer Staatlichkeit zu teuer bezahlt habe. [...] – ich habe meine Überzeugungen [...], meine Unabhängigkeit und Freiheit diesem grausamen Gott geopfert. [...] In zwei Jahren habe ich außer dem albernen Theaterstückchen *Panna Mara* nichts geschrieben, und das auch nur in einem Eisenbahnabteil, auf dem Weg nach Petersburg, wohin ich aufgrund eines Entscheids "durch Abstimmung" entsandt worden war, um mich dort erniedrigen, beleidigen und verhöhnen zu lassen. Ich habe diesem Gott geopfert, was mir das Liebste war.

¹ Zitiert wird nach dem Erstdruck in der Zeitschrift *Literaturno-naukovyj vistnyk*, LXIX, 1918, 2-3 (Februar-März) (Vynnyčenko 1918a) mit blanken Seitenzahlen im Haupttext; die ukrainischen Zitate werden an die heutige Orthographie angepasst. Die an den Erstdruck anschließende Kiever Buchausgabe (Vynnyčenko 1918b) lag bei der folgenden Ausarbeitung nicht vor. Alle Übersetzungen ohne Quellenangabe stammen von mir (A.S.).

Die im Titel unseres Aufsatzes *Herrn Vynnyčenkos Mußestunden des Jahres 1918* ange-deutete Problematik ist leicht auf den Begriff zu bringen: Die Komödie evoziert als sozial-kritisches Gegenwartsstück die Zeit der Zentralrada, scheint ihr aber zugleich den Rücken zu kehren und sich in einer fast idyllischen Sicht der Ukraine und des Familienlebens auf dem Lande zu ergehen. Von dieser Strategie ästhetischer Entlastung, zugleich aber von einer hintergründig politischen Agenda, handelt die folgende Darstellung.

1. *Fabel und Sujet in Panna Mara*

Die Komödienhandlung spielt in der Stadt-Wohnung (Akt 1) und dem Landgut (Akte 2-4) der Familie Čubčyk-Čubkivs'kyj. Das Ehepaar Vitalij Borysovyč und Minodora Markijanivna, das von einigem Hauspersonal umgeben ist (dem Gutsverwalter Andrij Matvijevyč, dem Privatlehrer Naum Naumovyč Jeleons'kyj und dem Hausdiener [prykaž-čyk] Kalistrat), gibt im Stück den 'bourgeois', moralistisch rasonierenden Hintergrund-Ton ab, während der ungezügelter und launischer Tochter, der neunzehnjährigen Mara (Maryna Vitaljivna, 142), die zentrale Rolle zufällt. Statt ihrem kleineren Bruder Romčyk mit gutem Vorbild voranzugehen, verpasst sie keine Gelegenheit, ihren Pflichten als 'höhere Tochter' zuwiderzuhandeln. So isst sie Sauerkraut mit Schokolade (118-119) und provoziert den Hauslehrer zu einem Tauschhandel, bei dem sie ihm einen "wollüstigen [slado-strastnyj] Kuss" anbietet, wenn er seinen Kinnbart anzündet (123).

Maras eigentlicher Gegenspieler und Protagonist der sujetbildenden Liebes-Intrige ist der in das Fräulein verschossene Student Leonid Petrovyč Sribnyj (132-133). Zu Beginn des Stücks streift er bereits seit Tagen um das Haus der Čubčyk-Čubkivs'kyjs herum und starrt zu Maras Fenster hinauf, was diese mit großem Interesse aufnimmt (120). Das Miss-fallen, das der hypochondrische Vater (128) und seine Ehefrau über den Verehrer und, mehr noch, über seine rote Armbinde (120 u. *passim*) empfinden, ist nur eine ihrer Beun-ruhigungen. Neben dem Verfall ihrer elterlichen Autorität (131) treibt sie ein obsessives Hygienebedürfnis um, so dass ihre Reden sich immer wieder um den Kampf gegen Mikro-ben und Ansteckung aller Art drehen (119, 124-127 u. *passim*). Hauptsächlich aber sind sie durch die Demonstrationen revolutionärer Gruppen in der Stadt beunruhigt.

Der Hauslehrer beschreibt das Ehepaar in diesen Worten: "*Vony trochy čudni ljude. Vony strašno... odljudno žyvuť*" [Das sind ziemlich seltsame Menschen. Sie leben schreck-lich... abgesondert wie Menschenfeinde] (132). Dass sich die Familie nur noch in der Woh-nung verschanzt, ist für Minodora Markijanivna, die Dame des Hauses, eine unausweichli-che Reaktion auf die politischen Verhältnisse:

Тепер революція, свобода, товариші, громадяне. Кожний має робити, що хоче. Швидко й суди прийдуть <товариші>, заберуть усе, виженуть нас, ще й в тюрму посадять, – свобода (127).

Jetzt ist Revolution, Freiheit, liebe Genossen, Bürger! Jeder darf tun, was er will. Bald erscheinen auch hier die <Genossen>, nehmen sich alles, werfen uns hinaus, stecken uns noch ins Gefängnis – das ist Freiheit.

Der Sarkasmus dieser Tirade offenbart die Verunsicherung der imperial gesonnenen Oberschichten im ersten Jahr seit dem "Ersten Universal", der Proklamation der ukrainischen Autonomie im Rahmen einer Russländischen Föderation (Sommer 1917). Kopflosigkeit ist aber auch im Durcheinander von Russisch und Ukrainisch zu erkennen: Der erste Satz ist nur leicht inkorrektes Russisch, während der zweite der ukrainischen Sprachnorm folgt.

Kopflös reagieren die Eltern Čubčyk-Čubkivs'kyj auch, als Maras aufdringlicher Verhehrer plötzlich in ihrer Wohnung steht. Hereingelassen hat ihn das Hausmädchen Prysja; Sohn Romčyk kündigt ihn als Bekannten von Hauslehrer Naum Naumovyč Jeleons'kyj an: "*Tam do vas pryjšov vaš tovaryš, z červonoju povjazkoju na ruci. Socijalist-revoljucioner*" [Da ist für Sie ihr Genosse gekommen, mit der roten Binde am Arm. Revolutionärer Sozialist.] (131). Der Besucher mit der roten Armbinde ist tatsächlich ein alter Freund und ehemaliger Kommilitone des Hauslehrers: Er begrüßt Naum Naumovyč jovial als "Numa Pompilius" (131). Der *erste Akt* des Stücks bietet die Exposition und Vorstellung der *dramatis personae*; er ist das Vorspiel für die Abreise auf das Landgut bei Poltava (133), die für den folgenden Tag geplant ist (119, 129, 132).

Für den in *Akt zwei* beginnenden Landaufenthalt, der den ganzen Sommer lang dauern soll, kündigen sich zwei Handlungsstränge an: Einerseits will Vater Čubčyk-Čubkivs'kyj dort einen Grundstücksverkauf tätigen, um der von der Revolutionsregierung geforderten bzw. tolerierten Konfiskation oder Verteilung von Ackerland zuvorzukommen. Der Gutsverwalter Andrij Matvijevyč, der wortreich von amerikanischer Effizienz und Hemdsärmeligkeit schwärmt, hat den Kontakt zu einem Juden angebahnt, um die Grundstücke und Wälder zu Geld zu machen:

Я, брат, сказав тобі: не журись! Діловому чоловікові ніяка революція не страшна. Ми їм покажемо таку дулю з їхніми конфіскаціями та <без викупами>, що вони тільки оближуться. [...] Євреї! [...] Це геніальний народ. Недурно вони каналії умудрялись у пустині манну й перепелів їсти. Ол-райт! Євреї й американці... [...] Ол-райт! Матимеш добрі гроші. І за землею і за ліс (129-130).

Ich habe dir ja gesagt, Bruder: sei unbesorgt! Ein Macher fürchtet keine Revolution. Wir zeigen denen mit ihren Enteignungen (ohne irgendeine Entschädigung!) einen solchen Stinkefinger, dass sie sich nur noch die Lippen lecken. [...] Die Juden! [...] Das ist ein geniales Volk. Diese Kanaillen haben es so schlau eingefädelt, dass sie selbst in der Wüste Manna und Wachteln zu essen hatten. All right! Die Juden und die Amerikaner... [...] All right! Wir werden gutes Geld herausschlagen. Für das Stück Land wie für den Wald.

Der zweite Handlungsstrang, der auf dem Landgut ansteht, resultiert aus Sribnyjs Verliebtheit: Er hat noch in der Stadt mit Jeleons'kyj über die Möglichkeit beraten, der Familie zu folgen, um Mara in der Sommerfrische den Hof zu machen (132).

2. Konkurrenz und Ausdifferenzierung der Konfliktlinien

Obwohl der Hauslehrer Jeleons'kyj Maras Verehrer wenig Hoffnung für Flirt auf dem Lande gemacht hatte, begegnet uns Sribnyj zu Beginn des zweiten Akts auf dem Landgut der Čubčyks bei Poltava (134): Als Gärtner verkleidet, hat er sich unter das Hauspersonal eingeschmuggelt. Er hat seinen Kinnbart abrasiert, die Haare samt Augenbrauen und Schnurrbart schwarz gefärbt, dazu seinen Kneifer abgelegt, – ist also, wie die Szenenanweisung mitteilt, tatsächlich schwer wiederzuerkennen: *“piznaty trudno”* (*Ibidem*).

Während Maras Eltern auf dem Dorf ihren Verkaufsplänen nachgehen, findet Mara auch hier wieder das Terrain für exzentrische Einfälle und Launen: Neben der Planung von Ausritten zu Pferde (143-144) und für eine Theateraufführung (153, 155-156, 158) verfolgt sie ihr altes Hobby, ihren jüngeren Bruder Romčyk zu Streichen anzustiften (136-138, 147-148). Ernsthafte Obhut übt sie über den Blumengarten und die Pflanzen; sie ist von dem Gärtner irritiert, der sie vage an eine Person erinnert, ohne dass sie diese identifizieren könnte: *“Koho vin meni nahaduje? [...] Ale strašennyj nachaba! I vzahali, idiot jakyjs’, a ne sadovnyk”* [An wen erinnert er mich?... Was für ein schrecklicher Frechling! Und überhaupt, irgendein Idiot, aber kein Gärtner] (136). Mara ärgert sich besonders über Sribnyjs inkompetenten Umgang mit den Pflanzen; als Einspruch gegen diese Rüge verweist Sribnyj auf seine pflanzenkundliche Bibliothek, sein früheres Amt als Verwalter adliger Orangerien und das dafür ausgestellte gute Dienstzeugnis. Und er stürzt sich in eine wirre Erörterung über Pflanzenkompost und über den Unterschied zwischen “Okulieren” und “Kopulieren” [*okulirovka / kopulirovka*] (142-143). Mit offenem Flirt allerdings hält sich der Amateur-Gärtner vorerst zurück.

Dagegen beobachtet er das korrupte Verhalten des Hausdieners Kalistrat und kommentiert seine Entdeckung vor Jeleons'kyj: *“Vin jich usich obmanjuje, obkradaje. [...] Ta prosto žulyk”* [Er betrügt und beklaut sie alle. ... Das ist einfach ein Schwindler] (135). Weil Čubčyk zu faul und feige ist, um selbst den Verkauf seines Gutes in die Hand zu nehmen, hat er die Verhandlungen seinem Verwalter Andrij Matvičevyč und dem Hausdiener überlassen. Dadurch begünstigt, hat Kalistrat für sich persönlich von dem Juden, der die Grundstücke und Wälder der Familie Čubčyk-Čubkivs'kyj übernehmen will, zwei Prozent der Kaufsumme gefordert; andernfalls will er das Geschäft hintertreiben und die Vertragspartner an das bäuerliche Umverteilungskomitee verraten (141). Der jüdische Käufer lässt sich zögerlich auf dieses Ansinnen ein; ein Preisvorteil ist ihm ohnehin sicher, weil die Eheleute Čubčyk unter Zeitdruck stehen: Eine Konfiskation ohne Entschädigung ist nicht unwahrscheinlich, und dann wäre überhaupt kein Gewinn zu machen (140-141).

Genau das ist angesichts der Umverteilungskampagne der lokalen Bauern zu befürchten. Und tatsächlich: Eine Abordnung der Bauern erscheint, von einem Bewaffneten begleitet, auf dem Gut der Čubčyks und will den Handel mit Grundstücken ‘aus öffentlichem Eigentum’ verhindern. Vorab wird die Verhaftung des Juden gefordert: *“Podavaj sjuda livreja [i.e. jevreja]!”* (144). Es kommt nur deshalb nicht zu Handgreiflichkeiten, weil die unter Verdacht geratenen Vertragspartner die Lüge erzählen, es ginge bei ihrem Handel

nur um Heu (144-147). Um wenigstens den Forst zu Geld zu machen, ist Frau Čubčyk-Čubkiw'ska unterdessen heimlich in die Stadt aufgebrochen und hat den Waldbesitz verkauft (147). Kaum ist die Panik über bevorstehende Enteignungen abgeklungen, da ertönt großes Geschrei von den Feldern her: Während des Wortwechsels mit den Bauern ist Mara mit einem besonders störrischen Pferd aus dem Stall der Eltern ausgeritten (143-144, 148-149). Das mit der tollkühnen Amazone durchgegangene Pferd ist gefährlich; Sribnyj stellt sich ihm dennoch in den Weg, bevor es Mara abzuwerfen oder zu verletzen vermag. Er kommt dabei selbst nicht ganz unbeschadet davon (150).

Mit einem Umtrunk anlässlich dieser Heldentat eröffnen Sribnyj und Jeleons'kyj *Akt drei*. Sribnyj hat seine Hautabschürfungen in einen großen Verband gepackt, um Mara zu beeindrucken. Durch sein beherztes Eingreifen hat er den Hausdiener Kalistrat, den die Familie für seine Furchtlosigkeit im Umgang mit den Pferden bewunderte, vom Thron gestoßen (151); der Hausdiener rächt sich dafür, indem er Sribnyj bei Čubčyk als "Agitator und Provokateur" anschwärzt. Um außerdem Angst vor den (unbekannten) Komplizen des Gärtners und deren vermeintlichen Mordplänen zu schüren, suggeriert er, Sribnyj tausche mit den Verschwörern chiffrierte Nachrichten aus; diese Anschuldigung erweist sich indes schnell als bloße Intrige: Sribnyjs vermeintlich konspirative Mitteilungen sind Notenblätter mit aufgezeichneten Volksliedern (158-159).

3. *Marivaudage auf Ukrainisch. Liebesgeplänkel und letzte Verzögerungen*

Kalistrat ist nicht der einzige, der sich durch Sribnyjs Heldentat zurückgesetzt fühlt: Die Aufmerksamkeiten, mit denen Prysja den Retter ihrer Herrin umwirbt, machen Mara eifersüchtig (154, 156). Es fällt der höheren Tochter schwer, ihre neuen Gefühle für den heroischen Gärtner auf Distanz zu halten, und dies um so mehr, als Sribnyj eine Geldprämie für sein mutiges Eingreifen als entwürdigend ablehnt. Mara muss erkennen, dass der zum Dienstpersonal gezählte Gärtner durchaus Kenntnisse und Bildung mitbringt, Lieder komponiert, ja sogar Französisch spricht (155-157, 163). Trotzig auf die eigene Bewunderung reagierend, fordert sie ihn auf, sich die Entlassungspapiere zu holen und vom Gut zu verschwinden. Mit seiner Antwort offenbart sich Sribnyj jetzt als unabweisbarer Verehrer:

С р і б н и й. Ну, то що, рошчитуйте. А я піду жить на село. Буду приходити до вашого саду. Сяду оттам на канаві, куплю сопиалочку, гратиму й дивитимусь на вас. Не проженете ж ви мене звідти, тепер свобода.

М а р а. Надзвичайний комік. Для чого ж тобі дивитись на мене?

С р і б н и й. А для того, щоб серце співало (157).

S r i b n y j. Na los, dann entlassen Sie mich doch. Dann werde ich einfach ins Dorf umziehen. In Ihrem Garten komme ich dann zu Besuch. Ich setze mich dort an den Wassergraben, kaufe mir eine Flöte, werde darauf spielen und Sie anschauen. Und Sie werden mich von dort nicht vertreiben, jetzt herrscht Freiheit.

Mara. Ein ungewöhnlicher Komiker. Und wozu musst Du mich anschauen?

Sribnyj. Damit das Herz singt.

Nach weiterem Wortwechsel – Vynnyčenko lässt die elegante Sequenz eines unterschwellig verliebten *marivaudage* folgen² – interessiert sich Mara gar für die Lieder von Sribnyjs Herz: “*Nu, tak u tebe ž spivaje serce?*” [Na, dann singt also Dein Herz?] (157-158). Und mehr noch: Sie will mit dem Verwalter Andrij Matvijevyč, vorgeblich im Auftrag einer ihrer Freundinnen, klären, ob es möglich sei, dass diese sich “demokratisch verliebt” habe [*demokratyčno zakochalas*]: “*Nu, jak. Zvyčajno, jak: u demokrata, u robočoho z fabryky*” [Na, wie wohl?! Ist doch klar: Sie hat sich in einen Demokraten, in einen Fabrikarbeiter (verliebt)] (161-162).

Damit ist auf den Ausgang des Stücks vorausgewiesen. Vynnyčenko bringt aber als retardierendes Moment ein weiteres Mal die Eigentumsfrage (sprich: den Grundstücksverkauf durch die Čubčyks) in den Vordergrund. Sribnyj plaudert an Mara die Absicht der Dorfbewohner aus, die Vertragsparteien auf dem Weg zum Notar zu verhaften; er warnt davor, gerade jetzt, in einer Epoche der Umverteilung und Infragestellung des adligen Grundeigentums, auf diesem Verkauf zu bestehen (162). Kalistrat aber bekommt Wind von dieser Warnung und drängt Sribnyj jetzt besonders aggressiv zum Verlassen des Guts (164-165).

Diese Zuspitzung bereitet den Schluss des Stücks vor. Zu Beginn von *Akt vier* hat Sribnyj, von Kalistrat zur Kündigung gedrängt, den Gutshof verlassen. Der Hausdiener ist nicht nur neidisch auf Sribnyjs Erfolg bei den Čubčyks; er will Sribnyj auch aus dem Weg schaffen, weil dieser das Grundstücksgeschäft gefährdet – und damit den von dem jüdischen Käufer erpressten Prozentanteil. Zugleich hat sich Mara wegen der Grundstücks-Transaktion mit den Eltern gestritten und ist kopflos vom Gutshof aufgebrochen, um Aufnahme bei Verwandten in der Stadt zu finden (171). Beim Einbruch der mondhellen Nacht begegnen sich die beiden ‘Flüchtlinge’ zufällig in der nahe dem Gutshof der Čubčyks gelegenen alten Windmühle. Sribnyj bietet Mara zum Schlafen den Raum in der Mühle und seinen Mantel an; sie kann sich nicht vorstellen, ohne Laken zu schlafen (171). Sribnyj legt sich unter das Mühlengehäuse und intoniert ein Liebeslied (172); Mara ist gerührt und macht sich Vorwürfe, ihren Gärtner ungerecht und beleidigend behandelt zu haben. Der nutzt den Moment, um sich bei ihr durch einen heißen Kuss zu entschädigen (173).

Bevor Mara sich über diesen Übergriff wundern kann, müssen die beiden schon wieder in ihr jeweiliges Versteck verschwinden: Die Hochzeitsgesellschaft aus dem Dorf, welche die Sommergäste schon zuvor eingeladen hatte (146-147) und seit Stunden mit lauter Musik feiert (167, 169), ist zur Mühle gekommen, reißt Bretter aus dem morschen Bau heraus und zündet ein großes Feuer an. Die plötzlich im Innern der Mühle entdeckte Mara wird zunächst wie eine Figur aus der ukrainischen Teufelsfolklore behandelt, dann aber lachend in den Reigen der Hochzeiter aufgenommen (173-176).

² Der Begriff *marivaudage* hat sich in Frankreich ausgehend von den Komödien des Pierre de Marivaux (1688-1763) eingebürgert und bezeichnet die in seinen Stücken vielfach inszenierte spielerische Andeutung bzw. das präziöse Dementi der Liebeserklärung.

Das ist für Vynnyčenko noch nicht genügend Versöhnung; bis zum launigen Ausgang des Stücks bedarf es noch eines letzten Umwegs, nämlich des Auftritts von Maras Vater: Vitalij Borysovyč Čubčyk wird verletzt auf die Bühne getragen. Er hat sich auf der Flucht vor dem Umverteilungskomitee der Bauern eine Zerrung am Fuß zugezogen (176-177). Zur Überraschung aller Zuschauer (außer Jelesons'kyj, der Sribnyj die ganze Zeit als stiller Komplize zur Seite stand) vermag Sribnyj – als kurz vor der Abschlussprüfung stehender Medizinstudent – Čubčyks Fuß ohne Mühe wieder einzurenken (178). Jetzt muss nur noch Mara den Augenblick nutzen, um ihren sprachlosen Eltern den künftigen Ehegatten vorzustellen:

Мара. (*Скидує очима на Срібного, [...] вмиль обнімає його й гаряче цілує. Потім зразу повертається до Віталія Борисовича [...]*). Таточку. Дозволь представити тобі мого жениха... Михайла... Як вас звуть?

Срібний. Леонід Петрович Срібний. (*Уклоняється й сміється*).

Мара. Як? Так ви той самий нахаба? Та ви ж були білявий...

Срібний. А став чорнявий. Спеціально для вас.

Віталій Борисович. (*Непорозуміло дивиться*). Що таке? Який жених? Я нічого не розумію!... (179).

Мара. (*Blickt kurz zu Sribnyj hinüber, [...] umarmt ihn schnell und küsst ihn glühend. Sofort wendet sie sich dann Vitalij Borysovyč zu [...]*). Papa. Lass mich Dir meinen Bräutigam vorstellen... Mychajlo... Wie heißen Sie?

Sribnyj. Leonid Petrovyč Sribnyj. (*Verbeugt sich und lacht*).

Мара. Wie? Dann sind Sie also die dreiste Person? Aber Sie hatten doch helles Haar...

Sribnyj. Jetzt aber habe ich schwarzes. Speziell für Sie.

Vitalij Borysovyč. (*Schaut verwirrt zu*). Was heißt das? Was für ein Bräutigam? Ich verstehe gar nichts!...

Das ist der letzte Wortwechsel der Komödie. Ein schlimmerer Ausgang war für den von Hygiene und Angst vor Mikroben, von seinen Zipperlein und vom schnellen Verkauf seiner Grundstücke besessenen Vater Čubčyk schwerlich denkbar. Aber die junge Generation erlebt nach dem eingeschlossenen Leben in der Stadtwohnung, nach den ständigen Ermahnungen der Erwachsenen und inmitten der revolutionären Unsicherheit einen Lichtblick, ja einen Moment des Glücks.

4. *Die ridicula und die "anderweitige Komödienhandlung". Das Prinzip komödientypischer Unschädlichkeit*

Rainer Warning hat für die Analyse von Komödien die Unterscheidung zwischen einer paradigmatischen und einer syntagmatischen Dimension der Stücke vorgeschlagen (ich referiere im Folgenden Warning 1976). Zur *paradigmatischen* Dimension zählt Warning die komischen Ressourcen der Charaktere und Situationen – den Vorrat punktueller lächerlicher Handlungen bzw. Fehlhandlungen (*ridicula*), darunter auch Sprachfehler und

Pointen. Die Komödie schöpft aus einem Repertoire "komischer *inventio*". Diese witzigen Momente werden auf einer in der Regel "harmlosen" Fabel aufgereiht, die eine *syntaktische Ordnung* herstellt. Eduard von Hartmanns *ästhetische* Theorie hat erstmals diesen Doppelcharakter der komischen Bühnenkunst thematisiert, und zwar ausgehend von der "Blitzartigkeit" bzw. dem Pointencharakter der *ridicula*. Da es schwer ist, in der "Vernunftwidrigkeit auf lange Zeit strenge Konsequenz zu bewahren", können komische Handlungen – im Gegensatz zu rührenden oder tragischen – schwerlich "lang ausgesponnen" werden. Für die Syntagmatik oder Komposition von Komödien ergibt sich daraus Folgendes:

[...] die Leichtigkeit des Gestaltens von kurz zusammengedrängten komischen Handlungen [...] ladet gleichsam dazu ein, die rasch vorüberauschende komische Wirkung durch öftere Wiederholung zu steigern und die ganze Reihe dieser komischen Wirkungen auf den Grund *einer anderweitigen Handlung* aufzuheften oder in dieselbe einzuflechten. Bedingung für die ästhetische Zulässigkeit und Rathsamkeit dieses Verfahrens ist dabei nur, dass die Handlung, in welche die Reihe von komischen Wirkungen verwebt wird, [...] die komischen Wirkungen nicht beeinträchtigt sondern unterstützt (Hartmann 1887: 333-334 [= 1. Buch, Kap. V: *Die konflikthaltigen Modifikationen des Schönen*]; Hervorhebung A.S.).

An diese Überlegungen anknüpfend, versucht Warning die Eigenart der "anderweitigen Handlung" und ihre Leistungen im Kommunikationsprozess der Aufführung zu bestimmen. Die anderweitige Handlung bietet, wie er formuliert, "den Rahmen [...], der das Ausspielen von Nichtigem, von komischer Unvernunft ermöglicht". Anders als von Hartmann bestimmt Warning die anderweitige Handlung nicht als bloße Stützung komischer Wirkungen, sondern – tiefer ansetzend – als eine "Ermöglichungsstruktur komischen Gehalts". In dieser Funktion leistet die anderweitige Handlung dreierlei:

Sie muss zunächst den Widerstand aufbieten, an dem sich der komische Charakter abarbeitet. Sie muss sodann dieses episodische Scheitern überführen in ein endgültiges, und sie muss schließlich dieses endgültige Scheitern so gestalten, dass eine Reintegration des Gescheiterten gleichwohl möglich bleibt (Warning 1976: 291).

Daraus folgt nun für das Verhältnis der anderweitigen Handlung zu den *ridicula*:

Wo immer die anderweitige Handlung in der Dimension einer reinen Ermöglichungsstruktur komischen Gehalts gehalten wird, dominiert das Ausspielen des Paradigmas komischer Handlungen bzw. komischer Situationen. Die große syntagmatische Organisation garantiert das gute Ende, sie garantiert den schließlichen Triumph der Vernünftigkeit, aber zuvor hat das komische Subjekt oder hat die komische Situation die Bühne beherrscht, gab die Bühne der Unvernunft Raum, sich auszuspielen (*Ibidem*: 299).

Die Komödie ist damit als eine Form mit reduzierter Sujethaftigkeit bestimmt, wie Warning in Anlehnung an Jurij Lotmans Ereignis- und Sujet-Begriff zeigt. Ein 'Ereignis' in

einem Text setzt voraus, dass eine Figur im Raum ihres Handelns eine kulturell definierte semantische Grenze überschreitet. Lotman unterscheidet zwischen zwei Fallbeispielen: Gegenüber einer strafrechtlich relevanten Prügelei ist der Streit zwischen Eheleuten über moderne Kunst zweifellos ein 'Nicht-Ereignis', das allenfalls den Kulturhistoriker beschäftigen dürfte (cf. Lotman 1970: 280-289, "*Problema sjužeta*").

Mehr noch als die Komik der Lebenswelt streift das ästhetisierte Lächerliche der Komödie ständig die Sphäre des Nichtigen und Folgenlosen; dass die Komödie einem Prinzip der Schmerz-, ja 'Harmlosigkeit', zu folgen habe, ist in einer klassischen Definition des Aristoteles niedergelegt:

Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Hässlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, *der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht*, wie ja auch die lächerliche Maske hässlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz (*Poetik* 1449a 30-35; Aristoteles 1994: 17; Hervorhebung A.S.).

Selbst wo die Komödie sich also zu einer Häufung normenwidriger Fehlhandlungen steigert, nimmt sie der Tollheit und Unvernunft die Virulenz: durch Isolation des Komödienvorgangs in der Privatheit und durch die fiktiven bzw. nicht-öffentlichen Helden – in Friedrich Schillers Formel: durch die "Neutralisierung des Moralischen". Auch wenn die Komödie erst zum Schluss das Gleichgewicht der Vernünftigkeit wieder herstellt, so entbehrt sie, wie Umberto Eco überzeugend argumentiert (Eco 1984), durchweg jenes "revolutionären Elements", durch welches Ereignisse – oder das Sujet (vgl. Lotman) als Ergebnis von deren Verkettung – im Rahmen eines vorgegebenen "Weltbildes" Markiertheit gewinnen: "Die Komödie zeigt sich als Spiel. Sie spielt Gegensinniges, erfindet negative Gegenwelten im Aspekt der Norm, die sie verletzt, positive Gegenwelten im Aspekt des Vergnügens, das sie dem Publikum bereiten" (Warning 1976: 332)³.

Vor diesem Hintergrund lässt sich in Warnings Theorie die dramatische *Satire* als Grenzfall der Gattung Komödie fassen, und zwar als Abwandlung der Komödie in ein Stück mit *bedeutsamer* – eben nicht "anderweitiger" – Handlung, in dem es "wenig zu lachen" gibt, weil der nicht-reflektierte Rückweg in das normativ Gegebene nicht mehr offensteht (Warning 1976: 329, 331-332). *Plots* der 'ernst' ausgehenden Art irren nicht nur vorübergehend aus der Normalität in den Gegensinn komischer Handlungen ab. Die virtuell zum Lachen reizenden Figuren sind nicht mehr Narren für eine Nacht, wie in den klassischen Beispielen von Shakespeares *Midsummer-Night's Dream* bis zum Film der Marx Brothers *A Night at the Opera*. Statt einer festlich-heiteren, sich aus der Lebenswelt temporär ausgrenzenden Spielsituation zielt das Stück jetzt auf die engagierte Bloßstellung

³ Zu dem in der Komödienpoetik immer wieder erörterten Problem der "Neutralisierung des Moralischen" s. auch Warning 1976: 305-306 sowie Abschnitt 3.1 *passim*.

eines bei aller ästhetischen (z.B. grotesken) Gestaltung unverkennbaren Missstandes der Lebenswelt. Hier gilt denn auch:

Wo sie [sc. die Komödie, A.S.] in reflektierte Kritik am Geltenden übergeht, hört im Allgemeinen der Spaß und das Lachen auf. [...] Eine Grundambivalenz komischer Gegenwelten scheint darin zu bestehen, dass sie als Gegenwelten Vergnügen bereiten, Vergnügen sich aber nur einstellt, wo alle Kritik eingebunden bleibt in ein fundamentales Einverständnis mit dem Gegebenen (Warning 1976: 332).

Hier liegt die Grenze von der Komödie zur Satire (s. Warning 1976: Abschn. 4.2-4.4 u. Warning 1980); wir können mit ihren Protagonisten nicht *mit*lachen – wir lachen *über* sie. Wo die Komödie über die heitere „anderweitige Handlung“ zuletzt nicht in das Einverständnis mit der Wirklichkeit hineinfinden kann und Verirrungen passieren, die zum Schluss des Ganzen nicht mehr (im Begriff von Warning 1976: 321-322, 325-329) *lachend positiviert* werden können, da manifestiert sich die Entzweiung mit der Welt im Publikum: durch das strafende „Lachen über“, d.h. die Bloßstellung eines als irreparabel negativ bewerteten Falschen⁴.

5. *Nur am Rande satirisch: Panna Mara als unzeitgemäße Komödie der Revolutionszeit*

Auf den ersten Blick müsste sich ein Stück wie *Panna Mara* zu seiner Zeit am ehesten in den Erwartungshorizont der *Satire* fügen: als Kritik bzw. Verspottung von Figuren und gesellschaftlichen Verhältnissen, die der sozialen Revolution und der nationalen Selbstbestimmung der Ukrainer im Wege stehen. Wie dramatisch diese Belange in der Phase der von der Zentral-Rada verkündeten vier Universale und um die Wende zum Jahr 1918 für Vynnyčenko und seine Umgebung waren, zeigen alle Geschichtsbücher (cf. Subtelny 1994: Kap. 18-19; Janevs'kyj 2003: Kap. 2, §§4-7; Kappeler 2014: Kap. 10), aber auch Memoiren der Zeit (etwa Vynnyčenko 1920; Dorošenko 2007 [1918]) überaus anschaulich.

Bei genauerer Betrachtung steht Vynnyčenos Komödie zu dieser dramatischen Geschichte und politischen Konfliktlage aber in erdenklich krassem Widerspruch: *Panna Mara* ergeht sich in einer Komik, die (ganz im Sinne der o.g. aristotelischen Bestimmung) tatsächlich „keinen Schmerz und kein Verderben verursacht“. Eine neuere Deutung ist vom Fehlen satirischer Momente im Stück so beeindruckt, dass sie als Gattungsmodelle für *Panna Mara* die *Farce* und sogar die *commedia dell'arte* aufruft (Maljutina 2010: 231-233 u. Kap. 6 *passim*). Die Interpretin erkennt dabei den Bedeutungsaufbau des Stücks: *Panna Mara* enthält keines der für die *commedia dell'arte* und das Stehgreifspiel obligaten festen Rollen- und Situationsmuster, und auch Verfahren wie Karikatur und Groteske als Ressourcen der *Farce* haben eher marginale Bedeutung. Das schlicht „Komödienhafte“ des Stücks lässt sich

⁴ Der Begriff des strafenden ‘Lachens über’ ist als Wiedergabe von ‘*rire d'exclusion*’ gedacht und bezieht sich auf die von E. Dupréel eingeführte theatersoziologische Unterscheidung zwischen ‘*rire d'accueil*’ und ‘*rire d'exclusion*’ [Lachen mit / Lachen über] (Dupréel 1928).

im Sinne der o.g. Theorie eher folgendermaßen fassen: Zu keiner Zeit sind die aufgefädelten ‘Witze’ von der anderweitigen Handlung *als einer ernsthaft sozialkritischen Narration* überwölbt, die den normativen Rahmen hinterfragen oder sprengen würde. Im Gegenteil gilt für *Panna Mara* wie für die kanonischen Formen komischer Dramatik:

Die Komödie steht von Haus aus im Zeichen einer positiven Verfasstheit der aus der Alltagswelt sich ausgrenzenden, Bühne und Publikum umfassenden Lachgemeinde, im Zeichen einer Heiterkeit, die *quersteht zum moralischen Engagement, zur moralischen Indignation der Satire* (Warning 1980: 549-550; Hervorhebung A.S.).

Und wirklich: statt der engagierten Bloßstellung eines auf die Lebenswelt hin transparenten *Missstandes* bietet Vynnyčenko eine Auflösung des dramatischen Konflikts, die durchaus in das Einverständnis mit der Wirklichkeit zurückzufinden vermag. Auf die eingangs noch erwartbare satirische Bloßstellung bürgerlicher Laster oder finanzieller Manipulationen wird zwar vorübergehend angespielt; auf ihre bühnenwirksame Präsentation wartet der Zuschauer aber vergeblich. Gewiss vermag sich das Publikum mit dem Ehepaar Čubčyk-Čubkiv’s’kyj nicht innig anzufreunden; aber es kann die beiden auch nicht als Ausbund bourgeoiser Niedertracht oder gemeingefährlicher Bosheit empfinden.

Was hat es mit dieser ‘unzeitgemäßen’ – und auch für Vynnyčenko als Politiker und Autor überraschenden – *Kunst der Harmlosigkeit* auf sich?

In Vynnyčenos *Tagebuch* ist – im Unterschied zu anderen Werken (etwa dem vor der Drucklegung wochenlang fast täglich angesprochenen Roman *Choču!* [Ich will!]; Vynnyčenko 1980-2012, I: 148-183 *passim*) – nur die eine beiläufige Erwähnung von *Panna Mara* zu finden, die eingangs zitiert wurde (s.o.)⁵. Allerdings können verschiedene Aufzeichnungen von 1917-1918 Anhaltspunkte zur Einordnung der Komödie bieten. Vynnyčenos verzweifelte Einträge über die Borniertheit und Anmaßung der imperialrussischen Eliten (Vynnyčenko 1980-2012, I: 151, 161, 190-193 etc.; cf. Vynnyčenko 1920, I: Kap. I-IX, XIV-XVI) darf man wohl als Motiv dafür bewerten, dass *Panna Mara* inmitten einer kriegerischen europäischen Großwetterlage ganz unbeirrt eine abgeschlossene, rein ukrainische ‘Innenwelt’ auf die Bühne bringt.

Spektakulär ist der Gegensatz zu dem zwischen April und Juni 1918, d.h. wenig später als *Panna Mara* geschriebenen Drama *Miž dvoch syl* [Zwischen zwei Gewalten] (Vynnyčenko 1919 u. 2003; zur Datierung s. Vynnyčenko 1980-2012, I: 287-288, 301): *Miž dvoch syl* bringt den Durchgriff russischer Agenten auf die Politik und Lebensverhältnisse der Ukraine sehr anschaulich auf die Bühne; wie der Kommentar eines deutschen Literaturlexikons prägnant dartut (Horbatsch 1992), exponiert Vynnyčenko hier das große, für ihn anhaltend quälende

⁵ Zusätzlich ist allerdings ein längerer Eintrag vom März 1915 zu erwähnen, der ein literarisches Projekt unter dem Titel *Mikrobofoby* [Mikroben-Phobiker] skizziert (Vynnyčenko 1980-2012, I: 172-173). Hier nehmen Hausangestellte die Lieferung eines Schreiners entgegen und treffen dabei Vorkehrungen zum Schutz vor Ansteckung – evtl. die Antizipation einer Szene aus Akt I von *Panna Mara* (124-127).

de Thema des Verrats, den Ukrainer an ihrem eigenen Land begehen, indem sie zu dessen Feinden übertreten. Neben dem Stück enthalten auch das *Tagebuch* und die dreibändige Verteidigungsschrift, die der Politiker Vynnyčenko 1920 unter dem Titel *Vidrodžennja naci-ji* [Die Wiedergeburt der Nation] über seine Tätigkeit veröffentlicht, immer wieder leidenschaftliche Passagen zum Phänomen des politischen Verrats (vgl. Vynnyčenko 1980-2012, I: 285 [Mai 1918]⁶; Vynnyčenko 1920, II: 133-134 [“*Zradnyc’kyj patriotyzm*”]).

6. *Vynnyčenko – ohne ideologischen Kode?*

Berücksichtigt man das oben skizzierte geschichtliche und literarische Umfeld, dann präzisieren sich die Welt von *Panna Mara* und ihre Außengrenzen: Die geradezu in idyllischer Abgeschiedenheit lebende Ukraine – mit geplanten Theaterabenden auf dem Lande⁷ und mit folkloristisch ausgestafftem Heiratszeremoniell (173-176) – repräsentiert offenbar einen Traum von Autonomie, fern von aller imperialen Präsenz. Unter dem Schirm dieser ‘authentischen’ Ukraine durchleben städtische Grundbesitzer, aufmüpfige Studenten und jüdische Händler einen Alltag, der zwar nicht konfliktfrei ist; aber selbst die exponierten Schurken wie Kalistrat erweisen sich zuletzt als *harmlos*. Das gilt auch für die Eltern Čubčyk-Čubkivs’kyj: Sie zeigen ein abwegiges Verhalten, ihre Obsessionen und Phobien strahlen negativ auf ihr Umfeld aus. Aber sie sind weit davon entfernt, die Entwicklungslinie der Komödie zu dominieren. Im Gegenteil: das Minimalziel jeder Komödie – die Heirat der jungen Gegenspieler – wird souverän gegen sie durchgesetzt.

Vynnyčenko setzt sich damit in einen interessanten Widerspruch zu seiner ‘kritischen Theorie der Ehe’, so wie er sie in etwa in *Čorna Pantera i Bilyj Medvid’* [Schwarzer Panther und Weißer Bär] (1911), aber auch in anderen Werken aus dem Umfeld von *Panna Mara*, etwa dem Roman *Zapysky kyrpatoho Mefistofelja*, [Aufzeichnungen eines stumpfnasigen Mephistoteles] (1917), vertreten hat. Ausgesprochen ‘ehe-skeptisch’ ist auch die im *Tagebuch* enthaltene Skizze des nicht ausgeführten Romanvorhabens *Šljub* [Der Ehebund], dessen thematische Achse offenbar der Widerspruch zwischen dem Ehebund und Vynnyčentos bekanntem Programm “Gegen den Selbstbetrug” (wie im Roman *Česnist’ z soboju*, 1911) sein sollte (Vynnyčenko 1980-2012, I: 154-159, 219-220 [Februar 1915]).

Wer den hier suggerierten Kontrast nicht plausibel findet, könnte argumentieren, dass das Motiv ‘Heirat’ in *Panna Mara* (wie in den meisten Komödien der Weltliteratur) ein stillschweigend im Hintergrund wirkendes, weil schlicht *strukturbildendes* Motiv ist. Diese Sicht wird dem Stück aber nicht gerecht. Denn bevor *Panna Mara* mit dem *Versprechen* einer Hochzeit zwischen der Titelfigur und Sribnyj ausklingt, bringt Vynnyčenko ja auch – gleichsam ‘intradiegetisch’ – ein *bereits eingeseignetes Hochzeitspaar* auf die Bühne,

⁶ Diese Notiz enthält auch die berühmte Bemerkung, der zufolge die Beschäftigung mit ukrainischer Geschichte nur nach Einnahme von Brom (zur Nervenberuhigung) vertretbar sei.

⁷ Die Anspielung ist wohl doppelbödig: Maras Wunsch nach Theateraufführungen könnte auf Anton Čechovs *Čajka* [Die Möwe] verweisen, aber auch (vgl. Maljutina 2010: 233) als ironischer Seitenhieb auf die Volksbildungs-Kampagnen der *Hromada* intendiert sein.

dessen Feier nach einer Einladung an die Čubčyks (146-147) und lauter Musik im Dorf (167-172) mit der vorletzten Szene des Stücks zum nächtlichen Reigen an der Mühle wechselt (173-176). Als Kontakt zwischen Städtern und Bauern tritt die bühnenwirksam vorgeführte Hochzeitsfeier gar in Konkurrenz zu den ‘Besuchen’ des Umverteilungs-Komitees auf dem Gutshof – und stellt sie letztlich definitiv in den Schatten, und zwar aus Gründen, die Vynnyčenko, wie wir sehend werden, sehr wohl bedacht hat (s.u. Abschnitt 8. *Panna Mara und die revolutionäre Priorität der Ukrainer: Nationsbildung vor Klassenkampf*).

Bevor von der ‘nationsbildenden’ Funktion von Eheschließungen die Rede sein kann, ist nur dies evident: Die Heirat zwischen Mara und Sribnyj ist in erster Linie eine neue Grille des spontanen Fräuleins. Für Maras bürgerliche Eltern wird sie akzeptabel, weil Sribnyj, der männliche Hauptheld und Gegenspieler von Mara, als Anwärter auf den Arztberuf ein letztlich ‘ziviler’ Bräutigam ist. Sribnyjs erster Auftritt (in Maras “Mauerschau”) ließ noch einen radikalen Revolutionär vermuten: Vor dem Fenster stand ein “*tovaryš z červonoji povjazkoju na ruci. Socijalist-revoljucioner*” [Genosse... mit einer roten Binde am Arm. Revolutionärer Sozialist] (131; cf. 120). Im Laufe des Stücks verwandelt ihn Vynnyčenko indes geradezu in einen *Mann ohne Eigenschaften*: Sribnyj geht von einer Rolle zur nächsten über. Er stellt sich wiederholt mit unterschiedlichen Vornamen vor. Nachdem er im ersten Akt Leonid Petrovyč bzw. *L'onja* (für den alten Studienkameraden Jeleons’kyj; 132) hieß, lässt er sich als Gärtner *Mychajlo* nennen (153).

Die Eheleute Čubčyk-Čubkivs’kyj und die Hausangestellten, ja selbst der Freund Jeleons’kyj, nehmen Sribnyj anfangs wie ein Irrlicht wahr, weil unklar ist, wie es um seine Ausbildung, seinen Lebensunterhalt bzw. Beruf sowie um seine politischen Aktivitäten steht: Ist er ein für die politische Linke agierender Spitzel (120), sozialistischer Revolutionär (131) und Agitator (158), oder doch ein Angestellter des *zemstvo* (176) und eher konzilianter Reformist (162-163)? Ist der falsche Gärtner eher Medizinstudent (132), oder doch Folklore-Sammler (131, 134, 137, 154), Chorknabe, Musiker und Komponist (132, 134, 136, 157-159, 173, 176)? Mara mag zunächst gar nicht glauben, dass Sribnyj über so viele bürgerliche Kompetenzen verfügt und sogar, wie er sie mit ironischem *understatement* wissen lässt, “ein wenig” [*trošky*] mit Theater und Oper (156), Lied-Komposition (157), Mathematik und Latein (163) vertraut ist. Auf ihre Frage, ob er sogar Französisch könne [*“Ty vmiješ po francuz’ky?”*] antwortet Sribnyj: “*Oui, très peu, Mademoiselle*”⁸. Ein wenig [*trošky*]” (*Ibidem*).” Zumindest für Mara ist denn auch keine Überraschung, dass Sribnyj sich am Ende als kurz vor dem Examen stehender Chirurg erweist (178-179).

7. *Polit-Jargon (“langue de bois”) als komische Veranstaltung*

Für diese Vereindeutigung von Sribnyjs Rolle – wie für fast alle anderen kategorischen Thesen – hält Vynnyčenko ein spöttisches Dementi bereit. Im Gespräch mit Jeleons’kyj

⁸ In der Konsequenz des Spiels mit “ein wenig” Kompetenz sollte es hier eher “*Oui, un peu* [sc. *de français*], *Mademoiselle*” heißen.

über die nötige Verkleidung zum Gärtner und über das erforderliche Rollenspiel betont Sribnyj: „*Treba, brat, psiholohiju robotnyču znat'! I vmynnja perevoploščatys*” [Bruder, man muss die Psychologie des Arbeiters kennen! Und muss sich verwandeln können] (135). Sribnyj kommt dann aber gleich ins Nachdenken: Soll er denn in seiner neuen Rolle auch lernen, sich wie die Arbeiter mit einem Finger zu schneuzen? Vielleicht entbehrlich. Nicht so dieses Bedürfnis:

Але от ще одно, знаєш я без зубної щітки, ніяк не можу. [...] Без пенсне, без хустки, та ще й без зубної щітки. Ні, до такої міри я вже не можу перевоплотитись. Це вже таке знищення індивідуальності людини, що я не можу (135).

Aber noch eines, weißt Du, ich kann nicht ohne Zahnbürste leben, völlig unmöglich. [...] Ohne Zwicker, ohne Schnupftuch, und dann auch noch ohne Zahnbürste. Nein, so weit kann ich mich wirklich nicht verwandeln. Das ist schon eine solche Zerstörung der Individualität, dass ich überfordert bin.

Mit dieser Tirade ist nicht nur die Transformation der Arbeiter zu Revolutionären *ad absurdum* geführt; der gegenüber dem brutalen Fanatismus der *Bolševiki* innerlich distanzierte Vynnyčenko hat offenbar auch wenig für die psychologische Umerziehung des Bürgertums übrig.

Dass Vynnyčenko in *Panna Mara* sogar die Rhetorik des Parteienkampfes auf die leichte Schulter nehmen kann, lässt sich daraus schließen, wie er die Bauern aus dem Nachbardorf der Čubčyk-Čubkivs'kyjs tragende Formeln und gestanzte Wendungen aus den Resolutionen der Parteikonferenzen und aus der offiziellen Politik verballhornen lässt. Vynnyčenko selbst referiert solche Verlautbarungen (hier: die Resolution der sozialdemokratischen Konferenz vom 4. April 1917) mit vollem Ernst in *Vidrodžennja naciji*:

Зважаючи на те, що потреба найповнішого розвитку творчих сил України вимагає найширшого економічно-політичного її самоозначення; беручи на увагу, що федеративний лад російської держави, як союз *автономних національно-територіальних* або просто *територіальних* одиниць не тільки не може шкодити розвитку пролетаріату всієї Росії, – а тим паче українського, – але й є корисний для його; приймаючи під увагу, що федерація *автономних* національних або краєвих одиниць є найкраща гарантія демократичних і національних прав кожної нації або країни, – конференція української соціалдемократичної робітничої партії з усією непохитною рішучістю висуває давнє домагання партії – *автономію* України, яко першу, невідкладну, пекучу задачу сучасного моменту українського пролетаріату та всієї України (zit. nach Vynnyčenko 1920, I: 45; Hervorhebung A.S.).

Im Bewusstsein, dass die Notwendigkeit der umfassenden Entfaltung der schöpferischen Kräfte der Ukraine die breiteste ökonomisch-politische Selbstbestimmung erfordert; angesichts der Tatsache, dass die föderative Ordnung des russischen Staates als einer Union von *autonomen national-territorialen* oder schlicht *territorialen* Einheiten nicht nur der Entwicklung des Proletariats von ganz Russland – und erst recht des uk-

rainischen –, nicht schaden kann, sondern auch für dieses förderlich ist; und eingedenk dessen, dass eine Föderation *autonom* nationaler Gebilde oder Länder die beste Garantie für die demokratischen und nationalen Rechte aller Nationen oder Länder ist, – verkündet die Konferenz der Ukrainischen Sozialdemokratischen Arbeiterpartei mit aller unerschütterlichen Entschlossenheit die schon lange bekannte Forderung der Partei: die *Autonomie* der Ukraine als erste, unaufschiebbare, dringende Aufgabe des aktuellen Moments des ukrainischen Proletariats und der gesamten Ukraine.

Ein Regionalkomitee der Jüdischen Sozialdemokratischen Arbeiterpartei befließigt sich in seiner Resolution vom 12. Juli 1917 derselben Sprache; und auch der dazu von Vynnyčenko selbst formulierte Kommentar in *Vidrodžennja naciji* kehrt mehrfach zu den genannten Forderungen nach *nationaler, territorialer* oder *Landes-Autonomie* zurück (Vynnyčenko 1920, I: 287-288).

Der Kontrast zur Sprache des ländlichen Revolutionskomitees in Vynnyčenkos Komödie könnte nicht größer sein; die Bauern in *Panna Mara* machen aus dem hochfahrenden Jargon des Systemwechsels einen drolligen Begriffs-Salat. Ihre Auslegung der abstrakten Begriffe in den sozialistischen Losungen erinnert an das Missverständnis manch schlichter Mitläufer des Dekabristenaufstands von 1825, die mit der Forderung der Offiziere nach einer russischen “Verfassung” – *Konstitucija* – die Vorstellung verbanden, dass eine Herrscherin mit diesem Vornamen den Zarenthron besteigen werde. Bei Vynnyčenko wird das politische Vokabular folgendermaßen ‘umgewälzt’:

Ю х и м. Тут резолюція одна: раз антономія [*sic*, A.S.], так ти землю та ліс не спродай! [...]

С а л д а т. Товарищи підождіть! (*До Юхима*). Не антономія, положим, а територія.

Ю х и м. Ні, антономія.

С а л д а т. Ну, от говори з ним, ні чорта не понімає, а товче своє. Антономія це буржуйська штука. Понімаєш? А територія це значить, када земля і воля. Значить, резолюція тут одна: територія.

Ю х и м. Ні, антономія. Я тобі й бумагу покажу, що антономія (144).

Ю ч у м. Hier gibt es nur eine Resolution: Wenn Antonomie [*sic*, a.s.] ist, dann verkauf’ du nicht das Land und den Wald! [...]

Д е р С о л д а т. Halt, Genossen! (*Zu Juchym*). Das ist nicht Antonomie, nehmen wir mal an, sondern Territorium.

Ю ч у м. Nein, Antonomie.

Д е р С о л д а т. Na, rede nur mit ihm, er begreift rein gar nichts und redet Unsinn ohne Ende. Antonomie ist eine bourgeoise Angelegenheit. Verstehst du? Aber ein Territorium liegt vor, wenn die Losung “Landverteilung und Freiheit” [*Zemlja i volja*] gilt. Das heißt, da gibt’s nur eine Resolution: Territorium.

Ю ч у м. Nein, Antonomie. Ich zeig dir ein Dokument, wo steht, dass es Antonomie ist.

Die Vokabeln Antonomie [*antonomija*] und Territorium [*teritorija*] sind die unfreiwillig kalauernde Wiedergabe der Formeln von der *territorialen oder nationalen Autonomie*, so wie sie in den oben angeführten Partei-Beschlüssen geschworen wurden. Dasselbe passiert auch mit dem Fremdwort 'Resolution' [*rezoljucija*], das mit 'Revolution' [*revoljucija*] vermengt wird – ähnlich wie die Fremdwörter in Nikolaj Leskovs *skaz*-Erzählungen oder im *bureaucratese* der arglos nachdenklichen Helden von Andrej Platonov⁹.

8. *Panna Mara und die revolutionäre Priorität der Ukrainer: Nationsbildung vor Klassenkampf*

Interessant ist zu verfolgen, wie Vynnyčenko den Partei- und Revolutionsjargon nach dem ersten spielerischen Wortwechsel zunächst aggressiv auflädt. So sieht sich die Hochzeitsgesellschaft, als sie bei Čubčyks Mühle eintrifft, durch die herrschende "Antonomie" ermutigt, die hölzerne Verschalung der Mühle einzureißen und als Brennmaterial zu nutzen: "*Na jakoho bisa stojatyne otoj truchljavyj mlyn? Teper antonomija. [...] Lamaj, chlopcy. [...] lamaj mlyna*" [Warum zum Teufel soll diese vermoderte Mühle hier stehenbleiben? Jetzt ist Antonomie. ... Reiße sie nieder, Leute. ... Reiße die Mühle nieder] (174).

Aber die komödienhafte 'Antiklimax' und ihre versöhnliche Wirkung erreicht auch die ländlichen Revoluzzer. Denn nachdem sie Čubčyk und seinen jüdischen Geschäftspartner auf dem Weg zum Notar abgefangen haben und der Gutsherr dabei verletzt wird, klingen die klassenkämpferischen Parolen schon deutlich weniger aggressiv:

С а л д а т. Ми не винуваті: ми, так сказать, як тепер Територія і резолюція, так не можемо, щоб нашу землю продавали. [...] вони злякались, вистригнули з екіпажа і зломили ногу. Так чим ми винуваті?

А н д р і й М а т в і є в и ч. [...] Підождіть. За розбой вас по головці не погладять.

Ю х и м. [...] раз Антономія, так який же там розбой.

М о й с е й А б р а м о в и ч. А разі [=разве] з левольвертами можна ганяться за пасажирами? Хороша мені Антономія, хороша (177).

Der Soldat. Wir sind nicht schuld: Weil jetzt, sozusagen, Territorium und Resolution ist, können wir nicht [zulassen], dass man unser Land verkauft. [...] die Leute da haben Angst gekriegt, sind aus der Kutsche gesprungen und haben sich das Bein gebrochen. Was ist da unsere Schuld?

Andrij Matvijevyč. [...] Wartet nur. Die Strafe für den Überfall wird kein Sahneschlecken.

Juchym. [...] was ist das denn für ein Überfall, wo jetzt doch Antonomie ist.

Mojsej Abramovyč. Heißt das etwa, dass man mit Revolvern Jagd auf Kutschenreisende machen darf? Eine schöne Antonomie ist mir das, bravo.

⁹ Vynnyčenos weitere Nutzung von Kalauern und deformierten Fremdwörtern in *Panna Mara* – angefangen vom *obnakhavennyj* (für 'obyknovenyj') des Schreiners (125) – wäre Gegenstand einer eigenen Untersuchung.

Es ist dann nicht nur die Verletzung, die Čubčyks Verfolger nachsichtig stimmt. Die Mitglieder des Komitees für die Landverteilung behandeln den Grundbesitzer und seinen jüdischen Geschäftspartner auch deshalb gnädig, weil sie die beiden letztlich doch *als Nachbarn* akzeptieren – ähnlich wie die Hochzeiter in der unmittelbar vorangehenden Szene, die sich nach dem Anblick der brennenden Mühle besonnen und ihre Wertschätzung für Mara bekundet hatten:

Голо си. Ач, як славно горять панські млини.

Парубок у калошах. Товариши. А мені дозвольте з панночкою станцювать.
От молодця панночка. Не панночка, а чисто як на подобіє гражданка.

Голо си. Записать її у комітет наш.
У селянську спілку. [...]

Парубок у калошах. Но, хлопці, як заберем землю, а пан буде kwasом торгувать, то ми їй усадьбу і двадцять десятин дамо. Хай живе (175).

Stimmen. Schaut doch, wie herrlich die Mühlen der adligen Herrschaften brennen.

Bursche in Galoschen. Genossen. Und mich lasst mit dem adligen Fräulein [sc. Mara, A.S.] tanzen. Das Mädchen ist wirklich in Ordnung. Kein Adelsfräulein, sondern eine durch und durch fortschrittliche Bürgerin [*graždanka*]¹⁰.

Stimmen. Wir sollten sie in unser Komitee aufnehmen.
In die Landkooperative. [...]

Bursche in Galoschen. Also Genossen, wenn wir das Land übernehmen und der jetzige Eigentümer in den Handel mit Kwas gewechselt hat, dann überlassen wir ihr den Gutshof und zwanzig Desjatinen. Sie soll hochleben!

Diese *Verbrüderung* ist eine der Schlüsselszenen von *Panna Mara*. Die Idee, die Vynnyčenkos Stück regiert, ist hier deutlicher erkennbar als in den bisher interpretierten Szenen.

Die Rede von einer “verharmlosten Revolution” oder einer “Entschärfung des sozialen Konflikts” würde Vynnyčenkos Idee nur zur Hälfte wiedergeben. Vollständig wird das in diesen Formeln angesprochene Bild erst, wenn wir uns an weitere oben festgehaltene Befunde erinnern. Die Rede war von einer “geradezu in idyllischer Abgeschiedenheit lebenden Ukraine” und von einem “Traum von Autonomie, fern von aller imperialen Präsenz”. Diese ‘authentische’ Ukraine ist *die Nation*: Vynnyčenko gestaltet sie als einen Innenraum potentiell solidarischer, mindestens aber duldsamer Bürger, für die der *Kampf der gesell-*

¹⁰ Die Anrede *graždanka* galt in der nach-revolutionären und realsozialistischen Etikette als programmatisch ‘anti-bourgeois’. In den letzten Jahrzehnten vor 1989 hielt es sich v.a. in der disziplinarisch-strengen Anrede und Ermahnung von Mitbürgern, etwa in der U-Bahn oder bei anderen Anstandsfragen. Vorbild für die Sprachregelung war eine Üblichkeit aus den Jahren der Französischen Revolution, als die als aristokratisch verfemte Anrede *Monsieur, Madame* durch ‘republikanische’ Umgangsformen und die Anrede *citoyen* bzw. *citoyenne* ersetzt wurde.

schaftlichen Klassen in den Hintergrund treten kann. Genau vor diesem Hintergrund kann sich *Panna Mara* der erbaulichen, satirischen oder 'systemüberwindenden' Funktionen weitgehend entschlagen.

Damit aber gewinnt die Form der Komödie geradezu symptomatische Bedeutung. Bei Warning wurde gezeigt,

[...] dass eine Komödie im Vollsinn eines kathartischen Lach-Rituals nur in einer Gesellschaft funktioniert, deren ideologischer Kode so stark ist, dass sie sich eine temporäre Suspendierung von Besetzungsaufwänden, dass sie sich Lustgewinn 'leisten' kann. Wo sich hingegen ein ideologischer Kode erst gegen einen herrschenden konstituieren muss, wo also eine Gesellschaft Ausgegrenztes reflexiv positiviert und wo sie gar noch das Moralische in die Ideologie mit hineinnimmt, da gibt es, so kann man vermuten, wenig zu lachen (Warning 1975: 356).

Vynnyčenko's Komödie ist offensichtlich auf ein Publikum zugeschnitten, das sich "Lustgewinn 'leisten' kann". Für dieses Publikum ist es kein 'frustrierender' Vorgang, wenn Čubčyk und seine bäuerlichen Gegner oder wenn Mara und die Hochzeiter aus dem Dorf einander ohne Rachegelüste gegenüberzutreten.

Gegen die Konfrontation der gesellschaftlichen Klassen bietet *Panna Mara* die Nation als *Raum der Identifikation und politischen Partizipation* auf. Dabei reflektiert Vynnyčenko auch die Frage, wie das Bild der Nation – trotz der idyllischen Komponenten einer "Autonomie fern von aller imperialen Präsenz" (s.o.) – als *mit der Moderne kompatibel* gestaltet werden könne. Die moderne, als Gegenwart und Zukunft wahrnehmbare Ukraine steht nicht mehr unter der Obhut bäuerlicher Flurgottheiten oder anderer Muttergestalten der Tradition¹¹; ihre Sachwalter sind die unruhigen, für die Wissensinhalte, die Theaterkultur und die sozialen Bewegungen der Jetztzeit offenen Städter Mara und Sribnyj. Die wendige Proteus-Figur des Ehemanns, die man als mindestens partiell autobiographische Figur deuten mag, ist ebenso wie die aufgekratzte, nervöse – und vor allem: emanzipierte, gleichberechtigt mit dem männlichen Partner auftretende – Braut als *Stellungnahme zur Moderne* intendiert; dazu passt die geradezu mit avantgarde-kompatibler *Plötzlichkeit* vorgetragene Liebesheirat. Die von Tamara Hundorova untersuchte Problematik einer "Konstruktion des modernistischen Diskurses" (Hundorova 2009: 271-333) ist mithin von *Panna Mara* weniger weit entfernt als es zunächst scheinen mag.

Für seine offensiv erneuerte Konzeption der Ukraine wurde Vynnyčenko in Sowjetrussland aggressiv als "bourgeois Nationalist" gescholten und politisch wie literarisch tabuisiert. Betrieben wurde diese Ausgrenzung von Geistern, die einem primitiven Verständnis von "Nation" anhängen, ja unter 'sozialistischen' Vorzeichen schlicht die Prioritäten einer autoritären, partizipations-feindlichen Imperialgesinnung hochhielten – ganz wie in den zarisch-autokratischen Zeiten von vordem. Mit dem Gegensatz von Nationsbildung und imperialem Geist macht Vynnyčenko in *Panna Mara* eine russisch-ukrainische

¹¹ Moderne Populär-Ethnologie kultiviert an ihrer Stelle die Kunstfigur der *berehynja*.

Wegscheide sichtbar, die ihn in *Vidrodžennja naciji* nachhaltig beschäftigt. Während er in dieser Schrift, einem Manifest zur Selbstverteidigung und zur Rechtfertigung seiner Regierungsarbeit, rückhaltlos die Schwächen der ukrainischen Nationalbewegung und des Staatsaufbaus beschreibt, insistiert er mit noch größerem Nachdruck darauf, dass die russische Öffentlichkeit traditionell wenig Verständnis für die Freiheitsbestrebungen der Ukrainer aufgebracht hat. So beschreibt er das naive Vertrauen der Ukrainer gegenüber dem großrussischen Bruder, der die Chancen revolutionärer Befreiung lieber für sich behalten und mit dem 'Verwandten', der durch das zarische Erbe, den Weltkrieg und die revolutionären Kämpfe seit 1917 massiv belastet ist, auf keinen Fall teilen will (vgl. Vynnyčenko 1920, I: Kap. II/6-III/3; Kap. VI/1-7)¹². Die russischen Kommunisten weichen nur unwesentlich von dieser Linie ab (*Ibidem*, II: Kap. XIII); ihre Politik zielt auf die Ukraine vor allem als Kolonie: Entscheidend für sie ist der "Durchbruch zu den Getreide- und Kohlevorräten" (*Ibidem*, III: Kap. XII/1: "*Šljach do chliba j vuhillja probyto*").

Die Figuren ukrainischer Nationsbildung, die Vynnyčenko in *Panna Mara* zum Programm einer Komödie gemacht hat, finden im späteren Werk des Autors Entsprechungen, auf die abschließend hingewiesen werden soll.

9. *Vynnyčenos Idee der "lachenden Schicksalsabwehr" – Anbahnung seiner Philosophie eines neuen Gesellschaftsvertrags (Konkordyzm)?*

Zu betonen ist nach den bisherigen Befunden, dass die Komödie im Allgemeinen selbst nach der Rückkehr in den normativen Rahmen doch einen momentanen Lichtblick auf Freiheit eröffnet oder, wie Harry Levin formuliert, ein "erheiterndes Bewußtsein von einem besseren, uns bislang unbekannten Leben" [(an) exhilarating awareness of the better life we never lived] (Levin: 132). In der pessimistischen Philosophie, etwa in Arthur Schopenhauers Reflexionen "Zur Ästhetik der Dichtkunst", wird dafür folgende Erklärung angeboten:

Es [sc. das Lustspiel, A.S.] besagt also, im Resultat, daß das Leben im Ganzen recht gut und besonders durchweg kurzweilig sei. Freilich aber muß es sich beeilen, im Zeitpunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehen, was nachkommt; während das Trauerspiel, in der Regel, so schließt, daß nichts nachkommen kann. (www, Erg. zu Buch 3, Kap. 37; Schopenhauer 1988: 509)

Während die Komödie in diesem Argument als schnell zu beendende *Täuschung* figuriert, wird die kontrafaktische Wendung des Stücks anderwärts als *Versprechen* und *Herausforderung*, ja als utopischer Moment der Befreiung, interpretiert. Letztere Sicht ist wohl auch dem Autor von *Panna Mara* nicht fremd.

¹² Vynnyčenos Darstellung klingt stellenweise geradezu aktuell: Sie beschreibt die Tradition einer Wut, die heute selbst russische Durchschnittsbürger angesichts der "Revolution in Orange" und des Majdan-Aufstands umtreibt.

Nachdem Vynnyčenko definitiv aus der ukrainischen Politik ausgeschieden war und nur mehr aus der Ferne in Berlin kritische Noten über den Niedergang der revolutionären Perspektiven und das Versagen der autoritär und großrussisch-imperial gesonnenen *Bolševiki* veröffentlichte, hat er in seinem *Tagebuch* eine vitalistische Konzeption der Schicksalsverachtung entwickelt. Zentral dafür ist der Affekt des Lachens:

[...] сором перед самим собою за слабість, за занепад волі, за піддавання свого настрою під вплив фізичних станів. [...] де ж твої постанови тримати себе у філософській байдужості до цих тимчасових прикростей? [...] Не мудра річ при удачах, при достатках, при доброму стані здоров'я і нервів почувати себе весело, бадьоро, завзято і т.п. Ні, при невдачах, при образах та приниженні, при паскудних нервах і слабостях, при цілковитому нулі "конституції" почувати себе у філософському спокої, веселості й бадьорості, – в цих обставинах мати веселу, гумористичну вибачливість до людей, *сміятися* з себе і з усіх ударів та стусанів життя й людей, – от це і є справжнє панування над собою і своїм життям (Vynnyčenko 1980-2012, II: 209; 22. April 1923).

[...] Scham vor mir selbst für meine Schwäche und Willenlosigkeit, für die Unterwerfung der eigenen Stimmung unter die Macht der physischen Situationen. [...] wo bleibt dein Vorsatz, dich gegenüber diesen temporären Widrigkeiten philosophisch indifferent zu verhalten? [...] Es braucht nicht viel dafür, bei Erfolgen, im Überfluss, bei guter körperlicher und nervlicher Verfassung fröhlich, munter, beharrlich u.ä. zu sein. Nein, sich bei Misserfolgen, angesichts von Beleidigungen und Erniedrigung, bei zerrütteten Nerven und bei Schwächen, am völligen Nullpunkt der "Verfassung" in philosophischer Ruhe, Fröhlichkeit und Heiterkeit zu fühlen, – unter solchen Umständen fröhliche, humoristische Nachsicht für die Menschen an den Tag zu legen, über sich selbst und über alle Schicksalsschläge oder Fußtritte der Menschen zu *lachen* – das ist wahre Selbstbeherrschung und Beherrschung des eigenen Lebens.

Das hier beschworene Lachen ist zunächst individuelle, einsame Schicksals-Abwehr, wie aus einem wenig später formulierten Tagebuch-Eintrag erhellt:

Бунт проти всього, що гнітить, в'яже, душить, сповнює неспокоєм, гризотою. Я піднімаю прапор, на якому написано "Сміх є найвища гідність людини, найвища мудрість". [...] Нема страху, турботи, неспокою. Я плюю і сміюся. – Нема грошей, капцанство проїдає наше життя, як іржа. Раніш це сердило, гнітило, ображало. А тепер я хочу сміятися. [...] Сміх як і всяка зброя, вимагає вправ, екзерцисів. [...] коли вогкість огортає мозок ватою тупости, втоми, знесиля, – сміятися у такому стані є заслугою волі, є наука людини мудрої. [...] Сміятися з своїх злиднів [...], це – досягти незалежності й волі від найбільшого зла. [...] Але сміх потребує вправи (Vynnyčenko 1980-2012, II: 215-216; 25. Mai 1923).

Revolte gegen alles, was unterdrückt, fesselt, erstickt, mit Unruhe und Gram erfüllt. Ich erhebe eine Fahne, auf der geschrieben steht "Lachen ist die höchste Würde des Menschen, die höchste Weisheit". [...] Angst, Sorge, Unruhe sind ausgelöscht. Ich spucke

darauf und lache. – Wir haben kein Geld, das Lumpengesindel zersetzt unser Leben wie Rost. Früher war man deswegen wütend, bedrückt, beleidigt. Jetzt aber will ich darüber lachen. [...] Wie jede Waffe erfordert auch das Lachen Einübung, Exerzitien. [...] wenn das feuchte Wetter das Hirn in eine Watte von Stumpfsinn, Müdigkeit, Kraftlosigkeit einhüllt, – in einem solchen Zustand zu lachen, ist ein Verdienst des Willens, ist die Lehre eines weisen Menschen. [...] Über das eigene Ungemach zu lachen [...], bedeutet, dass man Unabhängigkeit und Freiheit auch von dem größten Übel erlangt. [...] Aber das Lachen erfordert Übung.

Diese Äußerungen über das *Verlachen des Schicksals* stammen aus dem Frühjahr 1923. Es scheint, als könne auch schon *Panna Mara* – fünf Jahre zuvor – im Sinne der hier beschriebenen “Exerzitien” verstanden werden: In diesem Stück verarbeitet Vynnyčenko die Enttäuschungen, die ihm 1917-1918 der Umgang mit machtbesessenen, großrussisch-imperialen Politikern aller *couleurs* beschert hat. Darauf antwortet die lachende Problematisierung, ja Verabschiedung einiger revolutionärer Gewissheiten, denen Vynnyčenko bis dahin anhing: Gemeint sind die “Legende” ukrainischer Staatlichkeit im Rahmen einer Russländischen Föderation (s. unsere Einleitung), der Kampf gegen das Bürgertum und seine Institutionen, wie etwa die Ehe (6.), die Wirkung der politischen Losungen (7.) und die Priorität des Klassenkampfs vor dem Kampf für nationale Solidarität (8.).

Zu fragen ist abschließend, ob *Panna Mara* nur die Einsichten eines von der Politik frustrierten Privatiers auf die Bühne bringt. Das in der Komödie zunehmend in den Vordergrund tretende Bild möglicher nationaler Solidarität, aber ebenso die literarische Gattung, in deren reiner Form (s.o.) der Bedeutungsaufbau grundsätzlich durch Versöhnung und Aufhebung der Widersprüche programmiert ist, scheint auf Ideen jener Art vorauszuweisen, wie sie der Autor in seinem posthumen Traktat *Konkordyzm* [Concordismus] (Vynnyčenko 2011) präsentiert hat. Deshalb stellt sich hier die Frage, ob es in *Panna Mara* Andeutungen eines “szenischen Konkordismus” gibt oder, in anderen Worten, ob die Komödie als Gattung bzw. *Panna Mara* im Besonderen zum Medium von Vynnyčenkos Philosophie eines neuen Gesellschaftsvertrags werden kann.

Die Klärung dieser Frage, die m.E. negativ beantwortet werden muss, lässt sich am besten ausgehend von der Metapher des “moralischen Laboratoriums” bewerkstelligen, die einer klassischen Studie zu Vynnyčenkos Werk den Titel gibt (Struk 1994): *Panna Mara* bietet – ganz wie viele Komödien unseres Autors – die Chance, moralische Probleme und Kontroversen in einer pragmatisch unbelasteten Umgebung, gleichsam in einer Versuchsanordnung, auszuloten, zum Gegenstand ergebnisoffener Reflexion zu machen und zur Lösung zu bringen. Dagegen folgt der Traktat *Konkordyzm* dem Duktus einer im Voraus geklärten Lehre und Doktrin. Vynnyčenko zeigt hier zu Recht auf den in Sachen Moral *blinden Fleck* vieler Glückslehren und Gesellschaftstheorien; aber seine eigene Argumentation frappt durch eine Vielzahl naturalistischer Fehlschlüsse: Immer wieder wird das moralische Postulat als Konsequenz einer Disposition der Natur behauptet. Vieles aus dieser letztlich dogmatischen Argumentation verfällt schlicht dem Verdikt aus Humes *Treati-*

se of Human Nature: “Moral distinctions not derived from reason” (III, I-i). Kurios ist nicht zuletzt auch das Fehlen aller Reflexion über das *Recht*.

Der vorliegende Aufsatz ist einer Komödie gewidmet, die mit dem gegenwärtigen Jahr 2018 hundert Jahre alt geworden ist. Die Frage, was an diesem Stück noch gegenwärtig, d.h. publikumsfähig ist, ist nicht nur literaturwissenschaftlich einleuchtend – sie ist auch von politischem Interesse. Es sieht danach aus, als hätte die damals strittige Frage, ob die Ukraine sich aus dem Zusammenhang des Imperiums lösen könnte, eine unumkehrbare positive Antwort gefunden: Die Aufstände von 2004 und 2014 beruhten auf einer von breiten sozialen Schichten geteilten Überzeugung, dass der großrussisch-imperiale Politikstil in der Ukraine keinen Platz haben soll. Die letzten Jahre haben gezeigt, dass der ukrainische “Abschied vom Imperium” nicht ‘auf der Kurzstrecke’ ausgetragen werden konnte; aber er ist deshalb nicht vergessen und auch nicht mehr ein nur ukrainisches Anliegen. Wer sich für die frühen Phasen des gegenwärtig fortdauernden “Abschieds” interessiert, wird Vynnyčenko, wie er selbst sagt, “albernes Theaterstückchen ‘Panna Mara’” nicht verschmähen.

Literatur

- Aristoteles 1994: Aristoteles, *Poetik. Griechisch/deutsch*, Hrsg. M. Fuhrmann, Stuttgart 1994 (= Reclams Universal-Bibliothek, 7828).
- Dorošenko 2007: D. Dorošenko, *Moji spomyny pro nedavnye mynule (1914-1920 rr.)* [Meine Erinnerungen über die nahe Vergangenheit (die Jahre 1914-1920)], Kyjiv 2007³ (Nachdruck der Ausgabe München 1969; diese ist eine erweiterte Fassung der Ausgabe L’viv 1918¹).
- Dupréel 1928: E. Dupréel, *Le problème sociologique du rire*, “Revue philosophique”, 1928, 106, S. 213-259.
- Eco 1984: U. Eco, *The Frames of Comic “Freedom”*, in: U. Eco, V.V. Ivanov, M. Rector, *Carnival!*, ed. by Th. Sebeok, Berlin-New York-Amsterdam 1984 (= Approaches to Semiotics, 64), S. 1-9.
- Hartmann 1887: E. von Hartmann, *Philosophie des Schönen. Zweiter (systematischer) Teil der Ästhetik*, Berlin 1887.
- Horbatsch 1992: A.-H. Horbatsch [A.H.H.], *Volodymyr Vynnyčenko: Miž dvoch syl*, in: W. Jens (Hrsg.), *Kindlers Neues Literaturlexikon in 20 Bänden*, XVII (Vb-Zz), München 1992, S. 313-314.
- Hundorova 2009: T. Hundorova, *ProJavlennja Slova. Dyskursija rann’oho ukrajins’koho modernizmu* [Das ErScheinen des Wortes. Die Diskurswelt des frühen ukrainischen Modernismus], Kyjiv 2009².

- Janevs'kyj 2003: D. Janevs'kyj, *Polityčni systemy Ukrajiny 1917-1920 rokiv: Sproby tvorennja i pryčyny porazky* [Die politischen Systeme der Ukraine der Jahre 1917-1920: Aufbauversuche und Ursachen des Scheiterns], Kyjiv 2003.
- Kappeler 2014: A. Kappeler, *Kleine Geschichte der Ukraine*, München 2014⁴ (= C.H. Beck Paperback, 1059)(1994¹).
- Levin 1987: H. Levin, *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*, New York-Oxford 1987.
- Lotman 1970: Ju. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta* [Die Struktur des künstlerischen Textes], Moskva 1970.
- Maljutina 2010: N.P. Maljutina, *Ukrajins'ka dramaturhija kincja XIX-počatku XX st.* [Die ukrainische Dramaturgie vom Ende des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts], Kyjiv 2010 (= serija Alma mater).
- Schopenhauer 1988: A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* [www], 11, Zürich 1988 (= Id., *Werke in fünf Bänden*, Hrsg. Ludger Lütkehaus, 11).
- Struk 1994: D.H. Struk, *Vynnyčenkova moral'na ljaboratorija* [Vynnyčenkos moralische Versuchsstation], in: V. Jaremenko, Je. Fedorenko (red.), *Ukrajins'ke slovo. Chrestomatija ukrajins'koji literatury ta literaturnoji krytyky XX st.*, I, Kyjiv 1994, S. 374-384 (zuerst in: "Sučasnist'", 1980, 7-8, S. 94-105).
- Subtelny 1994: O. Subtelny, *Ukraine. A History*, Toronto-Buffalo-London 1994².
- Vynnyčenko 1918a: V. Vynnyčenko, *Panna Mara: Komedija na 4 diji* [Fräulein Mara: Komödie in vier Akten], "Literaturno-naukovyj vistnyk", LXIX, 1918, 2-3 (ljutyj-berezil'), S. 118-179; digital verfügbar unter <http://chtyvo.org.ua/authors/Literaturno-naukovyi_vistnyk/1918_Tom_69_Knyha_02-03/> (Abfrage Februar 2018).
- Vynnyčenko 1918b: V. Vynnyčenko, *Panna Mara: Komedija na 4 diji* [Fräulein Mara: Komödie in vier Akten], Kyjiv 1918.
- Vynnyčenko 1919: V. Vynnyčenko, *Miž dvoch syl. Drama na čotyry diji* [Zwischen zwei Gewalten. Drama in vier Akten], Kyjiv-Wien 1919.
- Vynnyčenko 1920: V. Vynnyčenko, *Vidrodžennja naciji* [Die Wiedergeburt der Nation], I-III, Kyjiv-Wien 1920 (Reprint Kyjiv 1990).
- Vynnyčenko 1980-2012: V. Vynnyčenko, *Ščodennyk* [Tagebuch], I-IV, red. Hryhoryj Kostjuk, [Kyjiv]-Edmonton-New York 1980-2012.
- Vynnyčenko 2003: V. Vynnyčenko, *Miž dvoch syl. Drama na 4 diji* [Zwischen zwei Gewalten. Drama in vier Akten], in: V. Vynnyčenko, *Vybrani tvory*, Charkiv 2003, S. 275-346 (Nachdruck von Vynnyčenko 1919).

- Vynnyčenko 2011: V. Vynnyčenko, *Konkordyzm. Systema buduvannja ščastja*: Etyko-filosofoŭs'kyj traktat [Concordismus. Ein System zur Einrichtung des Glücks: Ethisch-philosophischer Traktat], peredmova: T. Hundorova, Kyjiv 2011 (= serija Ad fontes).
- Warning 1975: R. Warning, *Komik und Komödie als Positivierung von Negativität (am Beispiel Molière und Marivaux)* in: H. Weinrich (Hrsg.), *Positionen der Negativität. Poetik und Hermeneutik VI*, München 1975, S. 341-366.
- Warning 1976: R. Warning, *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*, in: W. Preisendanz, R. Warning (Hrsg.), *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*, München 1976, S. 279-333.
- Warning 1980: R. Warning, *Komödie und Satire am Beispiel von Beaumarchais' "Mariage de Figaro"*, "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", LIV, 1980, 4, S. 547-563.

Abstract

Alfred Sproede

Mr. Vynnyčenko's Idle Hours of the Year 1918, or: The Art of Inoffensiveness (Panna Mara)

1918 was a fateful year for Ukrainian nation builders, but also for Socialist Vynnyčenko, who since mid-1917 had tried to accredit the autonomy statute of the Central Rada through laborious – and finally abortive – negotiations with the Russian and Bolshevik governments. The comedy *Panna Mara* (*Miss Mara*) that Vynnyčenko jotted down in early 1918 in order to kill the boredom of one of his many railway trips between Kiev and Moscow, later appeared to him as an “inane little play” – a judgement which the present paper intends to challenge. Starting off as a satire of bourgeois life under revolutionary rule, *Panna Mara* soon quits the satirical mode. The scenic representation of rural Ukraine resulting from this shift is not downright idyllic; but the communication between the *dramatis personae* (and, especially, the encounter between owners and have-nots) shuns away from class struggle so definitely as to remind the spectator of a family concerned with solidarity only: in the world of *Panna Mara* Ukraine is fundamentally reconciled with herself. The generic standards of comedy – the final restoration of harmony between people previously engaged in a harmless, amusing confrontation – coincide with a political program that Vynnyčenko, later in his life, designated as *Concordism*. This paper tries to show that *Panna Mara* differs as much from the ingenuous solutions of this treatise as it avoids the bitter conclusions of Vynnyčenko's book *The Nation's Renaissance*; the comedy addresses both the *opening-up of modernity* and the fraternal effort towards the nation. The play's message, thus, is relevant to the literary scholar, but also to a politically enlightened public. The question of Ukrainian independence, controversial, nay, utopian in 1918, has found an unambiguous answer since the country, in the run-up to 2018, claimed an ultimate “farewell to the Empire”. Recent years, true, have shown that this parting could not be achieved like a short distance run, but it is clearly engaged. No one interested in the early moments of the ongoing ‘farewell’ will ignore *Panna Mara* – however “inane” the author himself may have considered his play.

Keywords

V. Vynnyčenko; 1918; Political Comedy; Class Struggle vs. Ukrainian Fraternity; Comic Inoffensiveness; ‘Inclusive’ Laughter; Nationhood.